PION

CENA 50 GR.

ROK V NR. 32 (201)
WARSZAWA
12 SIERPNIA
1937 ROKU

TYGODNIK LITERACKO-SPOŁECZNY

TREŚĆ

JAROMIR OCHĘDUSZKO

KULTURA I NOWOCZESNOŚĆ

Cywilizacja zachodnia zmieniła się i zmienia się tak szybko, iż przyprawia to ludzi przywiązanych do jej przeszłości o zawrót głowy, sprawia, że żyją w jakimś obcym dla nich świecie. Poza tym konflikt pomiędzy nauką, światem obiektywnych wytworów, a naturą ludzką pogłębia w dużym stopniu nastroje katastroficzne. To poczucie rozdźwięku między sferą życia a sferą ponadżyciową, coraz większe przeciwieństwo między tradycją żywą, potwierdzaną w stylu codziennego życia i tradycją martwą, chronioną i przekazywaną przez historyków, jest tematem rozważań i przyczyną szukania pasa ratunkowego na spienionym morzu współczesności pełnej polotu książki Bogdana Suchodolskiego pt. *Uspołecznienie Kultury*. (Towarzystwo Wydawnicze „Rój“ str. 338. Warszawa 1937 r.). Swym analitycznym i krytycznym zmysłem, niezwykle ostrym, bezlitośnie odkrywa autor antynomie i kłamstwa współczesności. Jest coś pięknego, fascynującego nawet w tej książce. Suchodolski podnieca i porywa przez swą miłość do nowego rozwoju duchowego, przez swe niemal młodzieńcze i religijne oczekiwanie i pragnienie, by życie ludzkie było szczęśliwsze, by bezsensowne mury, dzielące szerokie masy od wytworów kultury, stały się romantyczną pamiątką — by industrializm nie wytwarzał niwelacji, nędzy i bezrobocia, lecz dzięki lepszej społecznej i duchowej organizacji dawał więcej czasu wolnego, więcej swobody, więcej szczęścia. Przy całym tym poszukiwaniu po omacku jedno wie na pewno: że pod władzą dzisiejszego industrializmu ludzie muszą się udusić, że wszelkie szczęście zniknie z ich życia i dlatego niezbędne jest rozpoczęcie budowy nowego świata. Toteż autor oskarża technikę i produktywizm, układa długą litanię pierworodnych grzechów dzisiejszej nauki, niezdolnej — zdaniem jego — do postawienia czegoś równorzędnego na miejsce rozwalonych barykad tradycją przekazanych systemów i woła donośnym głosem o żywą, jednolitą kulturę, będącą samorodnym, automatycznym niemal wykwitem mas, kulturę, która będzie *antiproductiviste* i *antiétatiste*.

Suchodolski ma we Francji pokrewnego mu pisarza, jak gdyby duchowego brata przyrodniego. Jest nim uczeń Maritaina, Daniel Rops. Jego *Les élements de nostre destin* zszyte są z omawianą tutaj książką Suchodolskiego grubą nicią wspólnych poglądów. A walka ich jest może tym piękniejsza, tym bardziej przejmująca, że mimo wszystko — w istocie podstawa wyjścia w ich argumentacji, choć miejscami opiera się na logicznych i oczywistych przesłankach, jest jednak dalcka od zupełnej prawdy.

Można i trzeba zgodzić się z Suchodolskim, iż szybki rozwój wiedzy naukowej, rozpowszechnienie się ducha nauki i postępująca w związku z tym wciąż naprzód specjalizacja duchowa człowieka, niemało przyczyniła się do niezwykłego i różnorodnego błądzenia w zamkniętym kole cudzych sądów i hipotez. Lecz chaos i zamieszanie zależą przede wszystkim od szczególnego dwoistego wyniku, jaki rozwój nauki wywarł na niektóre z podwalin naszej myśli. Dając jedną ręką, odbierał drugą. Mimo to — a może właśnie dlatego — trudno jest nam uznać słuszność twierdzenia, iż nauka, kładąc nacisk w różnych dziedzinach na pojęcie względności, podminowała tym samym gmach naszej kultury. Bo przyczyniając się do zburzenia bezwzględnej pewności, nauka ustabilizowała myśl naszą przy pomocy idei ewolucji, wyznaczając ludzkości kierunek rozwoju. I o ile badania biologiczne podkreśliły niezupełność i w pewnym względzie nierealność każdego sztywnego pojęcia indywidualności, tym niemniej nadały przywilej osobnikowi wobec państwa, rasy lub jakiejkolwiek organizacji wyższego rzędu, twierdząc, że dobrze rozwinięty osobnik ludzki jest najwyższym wytworem ewolucji, pomimo wszystkich jego ograniczeń.

Nie podzielamy łatwego optymizmu, widzącego tylko dobro w każdym wzroście siły, w każdym ziszczeniu pragnienia. Obca jest nam, podobnie jak i Suchodolskiemu, pojmowana w ten sposób doktryna postępu. Albowiem wiedza jest narzędziem, które podobnie jak inne narzędzia może być użyte do każdego celu. Wyniki rewolucji przemysłowej, oraz późniejsze wynalazki z dziedziny fizykochemii nie były tak różowe, ażeby umocnić wiarę, że każdy wynalazek jest nieuchronnie dobry i że postęp jest automatyczny. Ale postęp — o czym zapomina autor *Uspołecznienia kultury* — jest automatyczny tylko w tym sensie, że człowiek po osiągnięciu pewnego stopnia rozwoju nie może powstrzymać się przed ćwiczeniem swoich zdolności i robieniem nowych odkryć; natomiast nie jest automatyczny w sensie procesu narzuconego nam z zewnątrz, niezależnie od naszych wysiłków i ideałów. Podczas gdy nierozważnie było by próbować cofnąć przypływ morza, równie szaleństwem było by siedzieć w zadowoleniu i przeglądać się jego biegowi. Prawdziwy optymizm musi być umiarkowany. Zmiana musi nadejść. Naszą rzeczą jest pokierować nią i upewnić się, że będzie nie tylko zmianą, lecz postępem.

Nie widzimy powodów do nadmiernego pesymizmu, choćby specjalizacja myśli naukowej była bardzo nie w smak ludziom, którzy się do niej nie przyzwyczaili. Nie można jednak w toku naszych rozważań przemilczeć pewnych wad nowoczesnego typu cywilizacji. Nowoczesność sfanatyzowana kultem maszyny, poświęcająca ludzi molochowi industrializacji i bożyszczu kolektywu, bezsprzecznie grozi zniszczeniem tych wszystkich innych podstaw, bez wątpienia głębszych i bardziej wartościowych, na których opiera się kultura. Przesunięcie, pod wpływem techniki, ośrodka zainteresowań człowieka na kanwę wyłącznie otaczającej go rzeczywistości, pragnienie robienia szybciej i częściej tego, co było robione i przedtem, słowem — przeniesienie punktu ciężkości z wychowania na produkowanie, z kształcenia na panowanie nad czymś — wszystko to podważa fundamenty kultury. Suchodolski reprezentuje tutaj niewątpliwie źródło najtęższej duchowej energii w walce przeciw parowym walcom kultury, przeciw trywializacji życia i wykorzenieniu sztuki.

Ideał Suchodolskiego pozostaje w istocie swej nawiązaniem do poetów Szkoły Jezior, propagujących powrót do średniowiecza i poglądów Williama Morrisa, autora *Wieści znikąd*, gdzie panuje wieczne lato i każdy zajmuje się koszeniem siana. Jest on u swej podstawy czysto sentymentalny, powiedziałbym nawet — religijny i dlatego za mało pozytywnie skierowany ku nowej syntezie, nowej społeczności. W naszych czasach żadna sprawa nie przedstawia się tak prosto. Nie uważamy za możliwe odpowiedzieć co w ostatecznym rachunku przeważa — straty czy zyski mechanizacji; ale niezależnie od tego myślę, że w miarę postępu czasu świat będzie coraz bardziej zmechanizowany.

Nie zamierzając więc wcale układać tu apologii współczesnej maszynerii i unosić się bynajmniej nad jej charakterem — stwierdzić jednak trzeba, że zarówno stanowisko wrogie wobec techniki, jak i bezwzględnie wielbiące jej ducha i metody, nie miałoby więcej podstaw do uznania twierdzenia, że ludzie posiadają głowy, lecz odrzucenia tezy, że mają oni nogi. Faktem jest — co dla problemu stosunku kultury i techniki stanowi tło bardzo ważne — że maszyny, zmieniając nasz tryb życia, nie przeorały naszych instynktów. Dotąd idee, zrodzone w panteonie tradycji ubiegłego wieku, nie ustąpiły i nadają styl naszemu życiu. Tradycja zmienia się powoli a nasza moralność kształtuje się jeszcze pod przemożnym wpływem i dyktaturą idei, które odpowiadały okresowi przedindustrialnemu. Skutkiem tego powstaje pewne niedopasowanie; rodzi się konflikt między kulturą żyjącą wspomnieniem starych przyzwyczajeń a techniką reprezentującą nowe tendencje. Nowoczesny świat jest niewykończoną strukturą. Cała psychologia wzruszeń i instynktów pozostaje jeszcze w powijakach. I dopiero ostatnie osiągnięcia psychoanalizy stały się rusztowaniem, narzędziem do usunięcia konwencjonalnych przesądów i ciasnego etycznego dogmatyzmu. Okazuje się, że ludzie — gdy zaczynają działać — zmierzają do różnych celów, których świadomie nie pragną, i posiadają cały szereg irracjonalnych wierzeń. Ale ortodoksyjna psychoanaliza niesłusznie uprościła sobie zagadnienie naszego postępowania przez pominięcie nieświadomych impulsów, bardziej licznych i indywidualnych, dążeń o daleko głębszych aspektach, aniżeli to na pierwszy rzut oka wydawać by się mogło. Naturę ludzką znamy dzisiaj daleko mniej niż prawa fizyki, niż naturę gwiazd i elektronów. Gdy nauka zrozumie naturę naszą, zjawiska społeczne staną się bardziej zrozumiałe i antynomia techniki i kultury wystąpi w granicach, które stępią ostrze wzajemnej niechęci i poczucie ich odrębności. Jednakże Suchodolski w swoim oskarżeniu techniki nie szuka dla niej instancji łagodzących, twierdząc, że nowoczesne, zmechanizowane społeczeństwo niezdolne jest do stworzenia doskonalszych ludzi i subtelniejszego społecznego kontaktu. Średniowieczny świat miał swe katedry i meczety: czy nowoczesny świat, mimo świetności swej techniki, może pochwalić się wyrazem równie wielkiego społecznego idealizmu w jej zastosowaniu? Sztuka osiągnęła wówczas bardzo wysoki poziom, była czymś żywym, splątanym nierozłącznie z życiem realnym, z miłością, z religią, z potrzebą wyrazu i kształtu: ale czy współczesna sztuka rozwija się jak w epoce średniowiecznej i renesansu na zasadzie harmonii z życiem?

I tutaj dochodzimy do sedna zagadnienia poglądów Suchodolskiego. Bowiem jego opozycja wobec techniki i specjalizującej się wciąż myśli naukowej wyrosła na podłożu przekonania, iż rozrośnięte dziedziny kultury usamodzielniając się stawiają człowiekowi sprzeczne wymagania. Człowiek staje się wiecznym, nie gasnącym terenem konfliktów. Miejsce troski o pełnię życia zajmuje przesadne zainteresowanie się narastaniem wytworów kultury obiektywnej. W ten sposób rodzi się walka o hegemonię pewnych dziedzin kultury nad innymi, pewne działania zyskują sobie opinię najważniejszych dla człowieka, pozostałe zaś zostają zaliczone do sfery ponadżyciowej. Ten stan rzeczy stanowi charakterystyczną cechę kultury dwuwarstwowej. Taki jest również kierunek rozwoju kultury europejskiej. Ale kultura dwuwarstwowa jest otchłanią, a nie źródłem rzeźwiących uczuć. Bo prawdziwa kultura — zdaniem Suchodolskiego — powstaje na zasadzie harmonii z życiem. W harmonii tej rodzi się miłość bytu, człowiek nabiera kształtu i życia. Sztuka staje się naturalnym, pełnym wyrazem zespolenia się bezpośredniości z istniejącym kształtem rze-

czywistości. W takiej kulturze stosunek do sztuki nie przeciwstawia się sytuacji życiowej; przeciwnie, będzie z nią głęboko związany przez instynktowne wyczucie piękna, które przywodzi nam na myśl Teokryta i mit o Ogrodzie Hesperyd. W tym się też wyraża postawa kultury jednowarstwowej, jednolitej. Jako przykład takiego zespolenia się objawów artystycznych z objawami życia realnego Suchodolski cytuje epokę średniowiecza i renesansu. Tak więc stajemy w obliczu zagadnienia, które wymaga szerszego rozwinięcia.

Otóż wydaje nam się, że mówiąc o idyllicznym obrazie harmonii, jaka rzekomo panowała między sztuką a życiem w średniowieczu i epoce renesansu — popełniamy grubą przesadę. Przecież średniowiecze jest pełne walk ideowych i wrzenia intelektualnego. To, że zwyciężał wtedy oficjalny pogląd na świat, było właśnie tragedią średniowiecza, ponieważ jednolity pogląd stworzył próg, przed którym zatrzymać się musiał rozwój nauki i umiejętności. Prawda, że średniowiecze pozostawiło nam w spadku po sobie wielką sztukę, głębokie poczucie piękna i niezwykłego czaru. Ale stwierdzenie tego nie daje nam żadnych powodów do rozdzierania szat nad rozrostem relatywizmu poznawczego i analizy krytycznej naszych czasów. Co więcej, zaryzykować można twierdzenie, że wówczas nawet gdyby analiza krytyczna wypruła gęstą tkaninę naszego życia wewnętrznego, nie mielibyśmy prawa złożyć na ołtarzu jednolitego poglądu na świat, którego nie było i nie będzie, tej największej zdobyczy, jaką są nasze własne przekonania. Zresztą, jeśli chodzi o sztukę, nie mam żadnych podstaw do ugruntowania przekonania, że wielkość jej jest wprost proporcjonalna do upowszechnienia się ideałów kultury jednowarstwowej. Nie zapominajmy, że stałość a nie zmienność zniszczyły Egipt i Rzym. A dalej, właśnie ogólny niepokój nowoczesnego świata i zaniepokojenie są objawami życia. Szybkie zmiany były zawsze oznaką rozwoju: gdy zmiany następują powoli lub ustają, tak w instytucjach jak i w zwyczajach, wtedy rozpoczyna się rozkład cywilizacyj, bo nowe pokolenie jest skrępowane ustanowioną stałością. I ostatecznie zarzuty wobec nowoczesności, jako niespokojnej, powierzchownej lub rozwiązłej, pochodzą od tych, którzy wychowali się na tradycyjnych wzorach i żyją z ich pielęgnowania. Niemniej trzeba zaznaczyć, że koncepcja jednolitego poglądu na świat jest wyrazem oczekiwań warstw społecznych, dotkniętych wewnętrznym rozkładem. Mit o jednolitej kulturze wypełnia tęsknotę za jakąś stabilizacją, powszechnym ładem, gwarantującym każdemu niewielki, ale pewny zakres działania. Współczesność wydaje się groźnym zaprzeczeniem tych pragnień. Lecz nie ukrywajmy: jednolity pogląd na świat jest sztucznym nastawieniem umysłu, przymusem wewnętrznym i świadomym przeoczeniem, że dopłynęło się do urojonej przystani. Ponieważ jednolita kultura, pozwalając na trwanie w bezwładzie i stagnacji, stwarza głębokie niebezpieczeństwo zastygnięcia w bezruchu, jak zastygły wielkie imperia w przeszłości. Idea jednolitości jest dość niebezpiecznym fetyszem. Po wtóre eubiotyczna tęsknota za czymś naturalnym, pierwotnym i bardziej bezpośrednim, idąc w parze z afirmacją rzeczywistości z całym dobrodziejstwem jej inwentarza, zawiera w sobie materiał wybuchowy, który gmach naszej kultury rozerwać może w każdej chwili. Zdaniem naszym, zespolenie się sztuki i życia, zaafirmowanie istnienia w całym jego obrazie, prowadzi do afirmacji moralnej, do uznania jednostkowych instynktów i popędów za jedyną normę obowiązującą człowieka. Dlatego odrzucamy postawę naturalistyczną, jako filozofię kultury. Przede wszystkim trzeba zaznaczyć, że wielka kultura wyrasta na podłożu walki z życiem, sztuka nie jest uzupełnieniem i rozwinięciem rzeczywistości, lecz jest następstwem konieczności jej przezwyciężenia. Ideały kultury nie muszą być zgodne z rzeczywistością aktualnie zachodzącą; przeciwnie, mogą wymagać takich działań, które tę rzeczywistość będą musiały przełamać i od samych podstaw przetworzyć.

Nie dość na tym. Suchodolski w oparciu o jednolitą kulturę rozwija problem jej uspołecznienia. Zamykanie się w wieży z „kości słoniowej"—dowodzi—w żadnej epoce nie dało kulturze ani sił, ani prawa do kierowania życiem. Proces życia i promieniowania kultury nie może być pojmowany jako rozciąganie drutów kolczastych między nieliczną, twórczą elitą a ciemnym tłumem. Twórczość i odbiorczość są pojęciami ściśle zespolonymi. Stąd autor książki o Brzozowskim każe widzieć w kulturze związek wartości dostępnych każdemu niezależnie od jego pozycji towarzyskiej i społecznej, zawodu i wykształcenia. Więc wysuwa w konsekwencji pojmowanego w ten sposób zagadnienia uspołeczniania kultury — argument o nieużyteczności wyżyn duchowych, zwalcza intelektualizm, czyniący z kultury przejaw twórczej fantazji człowieka izolowanego w próżni społecznej.

Co do samego problemu uspołecznienia kultury nie mamy wątpliwości. Natomiast rozchodzą się nasze drogi w kwestii: na czym te społeczne zadania kultury polegają i jakie kryteria powinny obowiązywać w dziedzinie ich oceny.

Niejednokrotnie na tym miejscu zwracaliśmy uwagę na niebezpieczeństwo kultury, dążącej do jednolitej uniwersalności pojęć i odczuwań. Wąsko-utylitarna koncepcja uspołecznienia kultury nie uwzględnia tego, że pomiędzy wyżynami duchowymi a kulturą średnią leży olbrzymia przepaść i że dla ludzi różnych poziomów duchowych — różne są granice dla zdolności reakcyj i estetycznych wzruszeń. Zbyt pochopnie Suchodolski przyjmuje pogląd, łączący wielkość i małość kultury z powierzchnią styczności jej z życiem, ze zdolnością do kształtowania realnego i codziennego życia. Suchodolski przeocza wyraźnie hierarchię naczelnych wartości duchowych. Tajemnica głębi wewnętrznej i wielkości kultury nie należy bynajmniej do świata walki o byt i życia codziennego, lecz do zupełnie innych gatunków rzeczywistości. Decydująca tutaj jest stałość względnie płynność przeżywanych obrazów, nie zaś dostępność ich względnie niedostępność dla drugich. Fakt przebywania w tej lub innej rzeczywistości jest od nas niezależny. Człowiekowi czynu trudno jest wyjść poza świat rzeczy. Podobnie myślicielowi i człowiekowi twórczemu trudno jest dotrzeć do tego świata, dać się mu pochłonąć bez reszty i całkowicie. Inaczej straci on orientację, stanie się piłką, rzucaną przez życie w lewo i prawo.

Trzeba jasno i otwarcie te rzeczy nareszcie przedyskutować. Trzeba ciągle i nieustannie powtarzać, że ideał umasowienia kultury, oparty na fikcji uniwersalności wzruszeń, uważać musi pracę i twórczość duchową za ośrodek potęgi grup—za przysposobienie rezerw walki. Ujednolicony materiał ludzki daje się łatwo skupić w masy niosące wojnę, zniszczenie i zagładę wszelkiej kulturze — równie łatwo i bez większego oporu, jak niegdyś masy Nomadów. Demokratyzacja kultury nie odbywa się organicznie. Nie da się stwierdzić, aby np. — wyłączając specjalistów — kraje i skupienia o ilościowo wielkich instalacjach technicznych wykazywały — w związku z rozwojem technicznym — jakiś większy i stały wzrost zainteresowania nauką, lub by wytwarzały jakieś godne uwagi zastępy jej sympatyków, czy nawet kadry współpracujących laików. Pokarm kulturalny wymaga stopniowego wychowania uczuć i dostosowania zdobyczy tych do ram organizmu duchowego. Sądzimy, że właśnie różnorodność, bogactwo treści i pluralizm stanowić powinny główną oś problemu uspołecznienia kultury. Ideał Suchodolskiego, przeszkadzając jednostkom wyjątkowym, ułatwia i uprzyjemnia życie przeciętnemu człowiekowi, ponieważ dzięki niemu może być on pewny, że wypowiadane przezeń myśli zgodne są z myślami jego słuchaczy. Tymczasem zagadnienie organizacji wyżyn duchowych i elity kulturalnej pozostaje w prostym stosunku do możliwości uspołecznienia kultury.

JAROMIR OCHĘDUSZKO

KAZIMIERZ CZACHOWSKI

NA JUBILEUSZ M. RODZIEWICZÓWNY

„Jeśli jaki kraj cichy, jeśli jaki spokojny, to Polesie nasze. Kiedy przez którą wieś gościniec pocztowy nie idzie, albo trakt kupiecki, to prócz pospolitego odgłosu wsi, który jest jakby jej oddechem, nic nie słychać obcego, nic nie widać cudzego. Wszystkie świty jednakowo siwe, wszystkie chustki jednakowo białe i sosny jednakowo zielone i chaty jednakowo niskie i nieforemne i ten sam zawsze dym czarny ponad ich dymnikami się wzbija. Jednakże jak dwóch liści jednakowych na krzaku, tak dwóch wiosek zupełnie jednakowych na Polesiu nie znajdziesz; tam cerkiew wyższa z ciemnymi galeriami dokoła, tam las gęstszy, tam chat więcej, — wszystkie podobne jak siostry rodzone, a dwóch nie ma jednakowych zupełnie, jak dwóch twarzy ludzkich".



MARIA RODZIEWICZÓWNA

Tymi słowami rozpoczyna się *Ulana*, powieść „poleska" J. I. Kraszewskiego, napisana w roku 1842. Ale także do kilkunastu następnych powieści ludowych i do wielu innych utworów autora *Budnika* i *Historii kołka w płocie* tła i treści dostarczyły lata jego pobytu na Polesiu i Wołyniu, obserwacje i wrażenia z dzierżawionych tam folwarków i z częstych podróży po zakątkach tego kraju. Warto przypomnieć ów zapomniany motyw regionalizmu u twórcy nowoczesnej powieści polskiej w związku z obchodzonym w tym roku jubileuszem autorki, w której większości i to najlepszych jej utworów tłem lokalnym jest również Polesie. Rzecz to zaś godna uwagi, że lud białoruski, którego pieśni i podania tak żywo oddziałały na romantyzm młodego Mickiewicza, stał się także wybitnym motywem polskiej twórczości powieściowej. Ów to bowiem lud dawnej Litwy i Polesia widzimy przecież u Kraszewskiego i Orzeszkowej, u Weyssenhoffa i Rodziewiczówny.

W twórczości Marii Rodziewiczówny ścisły związek z rodzimą ziemią poleską osiąga wyraz wyjątkowo zupełny, albowiem występuje on nie tylko w powieściach autorki regionalnie zlokalizowanych, lecz również w innych jej utworach, których akcja dzieje się w rozmaitych okolicach lub miastach Polski. Idea regionalna autorki *Dewajtisa* nurtuje całą jej twórczością, objawia się poszukiwaniem tego typu człowieka, który — jak Marek Czertwan — zrodził się i ukształtował w klimacie fizycznym i psychicznym Polesia. Człowiek to o charakterze skupionym w sobie i milczącym, o mocnej woli wytrwania i przetrwania, wyrobionej w walce o utrzymanie narodowego stanu posiadania na tej ziemi kresowej, trudnej do uprawy i często mało urodzajnej, lecz zniewalającej swoistym urokiem przyrody i jakąś dziwną siłą przywiązywania do siebie. Pozytywni bohaterzy Rodziewiczówny bynajmniej nie rażą swym wyidealizowaniem, gdyż odczuwa się w nich prawdę wynikającą ze szczególnych warunków bytu tego kraju o wyglądzie dla Polaków z innych okolic niemal egzotycznym. Rodzą się oni, żyją i pracują w stosunkach, przypominających swą atmosferą dziewicze lądy zamorskie. Stąd właśnie wynika to żywe pokrewieństwo Rodziewiczówny z Londonem, pokrewieństwo polegające na zahartowaniu duchowym i cielesnym ich bohaterów, na zdobytej przez nich w walce z przyrodą mężności, na upartym dążeniu do wytknięcia sobie celu, przyjętego i uznanego za święty i umiłowany obowiązek. Są to ludzie twardej pracy i niezłomnej woli, ale również ludzie rzetelnie prawi i w trudach dnia powszedniego heroicznie wierni synowie swej ziemi. Ten wyidealizowany typ człowieka Rodziewiczówny został jednak ukształtowany według pewnych wzorów rzeczywistości i jest na miejscu w odpowiadającym mu środowisku, czyli tam, gdzie postaciuje sobą żywotną siłę społeczną rodzimej swej gleby. Natomiast przeniesiony w obcy mu klimat czyni wrażenie sztuczne, odbijające się też na ogólnej kompozycji powieściowej. W przenikniętej swoistą psychiką regionalnego idealizmu twórczości Rodziewiczówny łatwo odróżnić ów dwoisty aspekt umiłowanego przez autorkę typu charakterologicznego, co również stanowi o właściwym wydźwięku tak nazywanej prawdy artystycznej.

Wcielona w charakter człowieka żywotność regionalizmu u Rodziewiczówny wynika z dogłębnego zżycia się z ziemią rodzimą, czyli z przyrodą. Za tym idzie istotne znaczenie krajobrazu w twórczości autorki *Z głuszy* i *Czaharów*. Wybitny pod tym względem talent przyznawano Rodziewiczównie nawet za czasów Młodej Polski, kiedy na ogół nie doceniano jej powieści, których myśl społeczna i zwłaszcza tej myśli kierunek były kamieniem obrazy między autorką a ówczesną opinią literacką. Dzisiaj właśnie moralne wartości dzieł Rodziewiczówny zyskują jej coraz wzrastające uznanie. Wszelako jako artystka zajęła Rodziewiczówna w literaturze polskiej stanowisko własne i odrębne swymi głęboko odczutymi i wybornie uchwyconymi obrazami życia wiejskiego na Polesiu, jego ludzi, zwierząt i zwłaszcza przyrody. Szczęśliwe zaś połączenie atmosfery moralnej z bytowaniem w bezpośredniej łączności z naturą znalazło najlepszy swój wyraz w tym niewątpliwym arcydziele pisarki, jakim jest *Lato leśnych ludzi*.

W pobieżnym rzucie oka na literacką działalność Rodziewiczówny uwydatnić się musi od razu jej zdolność do tworzenia zajmującej fabuły, co właśnie było rozstrzygające dla ogromnej poczytności jej powieści, chociażby wbrew głosom krytycznym. Zdolność tę, której nauczyć się trudno, lecz trzeba ją mieć w naturze talentu, posiadła Rodziewiczówna w stopniu bardzo wysokim. Stało się to nawet powodem wyraźnej skłonności do sensacyjnego układu akcji, lecz sensacyjność u Rodziewiczówny jest zawsze ujarzmiana przez społeczną lub moralną ideę powieściowej osnowy. Etyczne ugruntowanie wątków sprawia więc, że ich baśniowość nabiera znaczenia mitów, wyrażających życiowe prawdy z zamierzonym patosem tragicznego uwznioślenia. U podłoża tych mitów Rodziewiczówny tkwi głęboko zakorzeniona myśl chrześcijańska. Niewielu też mamy w naszej literaturze pisarzy, w których twórczości objawia się katolicyzm z tak mocnym jak u Rodziewiczówny przeświadczeniem wiary, aczkolwiek autorka *Ragnaröku* i *Atmy* bynajmniej nie zasklepiała się w religijnej prawowierności.

Tradycjonalizm Rodziewiczówny wypływa z jej regionalizmu, który zresztą u niej nazwać by raczej należało rodzimością. Owa rodzimość przeradza się poniekąd w prowincjonalizm, w pewną zaściankowość poglądów, zwłaszcza przy ujmowaniu zagadnień ogólno-narodowych w okresie powojennym. Zwężenie widnokręgów czasami aż zadziwiające u autorki, która w swej twórczości obejmowała wielorakie sprawy życia polskiego, a choćby w zapatrywaniach na zagadnienie kobiety i małżeństwa w *Nieoswojonych ptakach* i *Wrzosie* umiała zająć na swój czas stanowisko niezależne i nawet bardzo śmiałe. Zresztą ta niezależność i śmiałość przekonań Rodziewiczówny nadaje również jej tradycjonalizmowi swoistą siłę moralną, która budzi szacunek u tych nawet, co nie godzą się na społeczne wskazania autorki. Jej patriotyzm jest równie głęboki i rzetelny, jak jej katolicyzm. W całej zaś twórczości Rodziewiczówny widoczna jest niezłomna moc charakteru, ta sama co u jej bohaterów powieściowych. Z tej zgodności wynika właśnie owa szczerość, co czytelników Rodziewiczówny najbardziej zniewala.

KAZIMIERZ CZACHOWSKI

JAN EMIL SKIWSKI

AUTENTYZM W LITERATURZE

II

Ale w jakże innym położeniu jest zwykły krytyk starego autoramentu, biorący się do rzeczy z tymi samymi narzędziami spokojnej analizy, wypróbowanych kryteriów, doskonale dostosowanych do tej spokojnej atmosfery, w której się zazwyczaj obracał. Pozycja jego jest żałosna i nie mniej żałosne jest położenie tych czytelników, którzy mu zaufają. Bo siła odkrywczości pisarzy hołdujących autentyzmowi, potęga sugestii, która od nich płynie, są tak wielkie, że przeciwstawić się im można tylko za cenę wielkiego *indywidualnego* wysiłku. Trzeba te same zagadnienia przemyśleć jako *swoje własne*, trzeba sobie stworzyć własną filozofię i stanąć naprawdę, *wewnętrznie*, ponad krytykowanym pisarzem, aby się z nim uporać, aby swój świat obronić przed jego atakami. Sam podkreśliłem zależność istniejącą pomiędzy poznającym podmiotem a poznawaną rzeczywistością. Wiem, ile jest słuszności w powiedzeniu, że jeśli obraz człowieka, społeczeństwa, ludzkości czy historii wypada czarno i odrażająco — to na pewno pisarzowi brak jakiegoś regestru psychicznego, na pewno cierpi na jakiś daltonizm, czegoś nie dowidzi, czegoś nie dosłyszy. Przyznaję całą słuszność temu zastrzeżeniu. Ale równocześnie pragnę stwierdzić, że w tej formie, w jakiej je przed chwilą wypowiedziałem — a właśnie w takiej lub zbliżonej formie najczęściej się je wypowiada, nie znaczy ono nic, a w każdym razie niewiele. Ta retoryka blednie wobec nawału barw, dźwięków i tej soczystości artystycznego wyrazu, która owe demoniczne obrazy wyczarowała z głębi wyobraźni poetyckiej. Zniszczyć ten obraz, wykazać jego fałsz — to stworzyć inny: potężniejszy, głębszy, prawdziwszy. I cokolwiek złego da się powiedzieć pod adresem współczesnych sensacjonistów, to jedno trzeba im przyznać, iż unaocznili przed ludzkością, iż żadnej wzniosłości i żadnej prawdy nie zdobywa się od niechcenia, idąc przez życie spacerowym krokiem, że przed demonami nie można obronić się felietonem ani kazaniem; że jedyną drogą do zwycięstwa jest: być silniejszym od demonów.

Może ktoś powie, że niebezpieczeństwo narzucenia czytelnikowi owej demonicznej wizji człowieka związane jest tylko z tymi dziełami, które, używając popularnej klasyfikacji, określiłem jako „sensacjonistyczne“. Może powie dalej, że pisarze, poświęcający się analizie, analizie mdłej powszedniości ludzkiej, nie niosą tego niebezpieczeństwa, że obraz człowieka, który oni rysują, nie jest tak sugestywny, i że ich pogląd na istotę człowieka nie stanowi dla nas tej groźby i tego niebezpieczeństwa, co obrazy rysowane piórem tamtych.

Otóż i to jest złudzeniem. Weźmy jako przykład tylekroć cytowanego Prousta. Jak wiemy, tkwi on ze szczególnym upodobaniem w fabule najbardziej spokojnej, dalekiej od sensacji, powszedniej. Ale właśnie ta nikła i niepozorna fabuła, a raczej ten brak fabuły, jest doskonałą okazją do wsączania powoli, niejako niepostrzeżenie swoich poglądów na człowieka, infiltrowanie ich kropla po kropli w świadomość czytelnika. Tam gdzie nie ma wyraźnej tezy, tam gdzie unika się jaskrawego przykładu — tam występuje cicha, nieuchwytna i tym groźniejsza sugestia. Bo tam nie łapie się pisarza in flagranti, nie ma tej stronicy, tych kilku wierszy, gdzie sprawa wyłożona jest niejako sztandarowo, z bezkompromisową otwartością. Tutaj do obrazu człowieka, zgodnie z właściwościami struktury psychicznej pisarza, dąży się daleką, okólną drogą. Poprzez tysiączne etapy z małymi, niedostrzegalnymi posunięciami. Nie narzuca się obrazu jako czegoś gotowego, ale się go przygotowuje. Pozornie zostawia się czytelnikowi większą samodzielność. W istocie jednak skłania go się do tego, że stopniowo, etap po etapie, idzie śladem pisarza i wraz z nim dochodzi do obrazu, który mu się w umyśle tym silniej krystalizuje.

Któż zaprzeczy, że tą drogą, pozostawiającą czytelnikowi pozornie maksimum samodzielności, można o wiele głębiej nim zawładnąć. Budowla, którą się w końcu stworzyło, staje wyczarowana przed wzrokiem czytelnika nie jako coś obcego i narzuconego, ale przeciwnie, jako coś, co on sam niejako stworzył, co sam zbudował. I walka z takim pisarzem, jeśli chcemy z nim walczyć, — jeśli instynktownie dążymy do obalenia wniosków, do których nas doprowadził, jest stokroć trudniejsza niż w pierwszym wypadku. Bo tam krytyk musiał rozporządzać analogiczną siłą talentu i ekspresji popartej mocnym przekonaniem. Tutaj to nie wystarczy: trzeba mozolnie dotrzeć poprzez tysiączne przeszkody do tych najgłębiej ukrytych założeń kierujących wyobraźnią i piórem pisarza i z nimi się dopiero rozprawić. O ileż większy to jest wysiłek, o ile więcej wymaga cierpliwości, przebiegłości, przenikliwości, no i aby powiedzieć wszystko: talentu filozoficznego.

O wszystkich tych rzeczach dlatego wspominam, że ci pisarze, którzy działają pod znakiem autentyzmu, są to zarazem ludzie wnoszący nowe poglądy na człowieka, odsłaniający lub przynajmniej chcący odsłonić nieznane lub przemilczane w ich pojęciu prawa rządzące naturą ludzką. Wobec takich zamierzeń czytelnik nie może pozostawać bierny, musi się poddać albo walczyć i dlatego właśnie zagadnienie walki między pisarzem i czytelnikiem nabiera tu szczególnego znaczenia.

Tak oto w ogólnym zarysie przedstawia się sprawa autentyzmu w literaturze. Usiłowałem scharakteryzować jego zamierzenia, osiągnięcia i niebezpieczeństwa, na które naraża czytelnika. Zastanówmy się teraz jeszcze nad jego metodami, nad właściwościami postępowania pisarskiego przedstawicieli tego gatunku, wreszcie nad wartością estetyczną twórczości autentystów.

Pełna zjadliwej ironii jest uwaga Mauriaca na temat tak zw. *roman fleuve*. A *roman fleuve* jest to też jedna z postaci autentyzmu. Mauriac miał tu na myśli te powieści, które starają się ogarnąć możliwie jak najszerszy zakres rzeczywistości, przedstawiające historię całych rodzin, całych wielkich środowisk. Otóż o tych utworach, będących również jednym z typów powieści poczętych z ducha autentyzmu, powiada, że gdyby autor chciał wprowadzić do swoich powieści te wszystkie osoby, które w przeciągu godziny przechodzą tylko po lewym chodniku odcinka między kościołem Madelaine a Placem Concorde, to już takie zamierzenie nie dało by się zmieścić w ramach żadnej powieści. Czyniąc tę uwagę Mauriac podkreśla niewspółmierność ambicji autorskiej, chcącej ogarniać wielkie kompleksy społeczne, z jej rzeczywistymi możliwościami. Otóż podobne obiekcje dało by się rozciągnąć i na autentyzm psychologiczny. Można by ze słusznością powiedzieć, że najbardziej staranne zbieractwo, najskrupulatniejsze kolekcjonowanie faktów psychologicznych doprowadzone do maniactwa, jak to widzimy np. w słynnym *Ulissesie* Joyce‘a — że wszystko to jest beczką Danaid, beczką bez dna, której się nigdy do końca tematu nie wyczerpie. Sama myśl o *całkowitym* jakimś wyczerpaniu psychologii ludzkiej jest myślą szaleńczą i samobójczą. Psychika całkowicie poznana, całkowicie wyczerpana to byłaby już psychika wyzbyta jakichkolwiek możliwości rozwojowych i dynamicznych. Ulegamy złudzeniu, sądząc, że przez pomnażanie obrazów, fragmentów analitycznych, szczegółów, zbliżamy się do całości. Ta całość wciąż nam umyka i wciąż się od nas oddala.

Taką oto obiekcję można by wysunąć i trzeba jej przyznać pewną słuszność. Istotnie autor, który ulegałby złudzeniu, iż można osiągnąć jakiś „całkowity obraz duszy ludzkiej“, wpadłby na bezdroża a jego dzieło kierowane taką ambicją byłoby dziełem obłąkanego. Nie popadajmy jednak i my w pewną krańcowość sądu. Bo jakkolwiek psychika ludzka jest istotnie niewyczerpana, kryje w sobie nieograniczone możliwości rozwojowe, zawsze pełna jest niespodzianek, i po epokach zastoju, kiedy już wszystkim się zdawało, że nic nowego nie nastąpi, ona znowu wytryska nowym źródłem inwencji, prądów i obrazów — to jednak autentyzm psychologiczny zasłużył się w literaturze przez to właśnie, że idzie w ślad tych nowych możliwości, że posuwa się wciąż w głąb, że śledzi krok za krokiem perypetie psychiczne człowieka współczesnego, że teren jego badań, zaciekawień, zainteresowań i możliwości twórczych jest nieskończenie bogatszy w porównaniu z epoką nas poprzedzającą. Innymi słowy, biorąc rzeczy krańcowo, przypisując autentyzmowi szaleńczy zamiar wyczerpania tego co się dzieje w świecie psychicznym człowieka, musielibyśmy go odrzucić. Traktując natomiast jego ambicje z pewną dozą ogledności, odrzucając to, co doktrynerskie i przesadne, musimy mu przyznać, że zbogacił bardzo naszą wiedzę o człowieku.

W przedmowie Boya-Żeleńskiego do pierwszego tomu słynnego cyklu Prousta przeczytałem kilka zdań, które mnie bardzo zastanowiły. Oto one.

„Bo mimo, iż skąpany w poezji, ociekający wręcz poezją, utwór Prousta jest zwłaszcza komedią w znaczeniu dosłowniejszym jeszcze niż u Balzaca. Mimo bolesności wielu kart jego dzieła, mimo zasadniczo tragicznego stosunku do życia, Proust należy do rasy wielkich humorystów. Może to skutek jego patetycznej a tak bliskiej jeszcze śmierci, może skutek snobistycznego nieco nastawienia pierwszych wielbicieli, ale za mało mówi się o komiźmie w dziele Prousta. Wobec dykcjonarza komunałów u Prousta pokazanych w żywym materiale, słynny dykcjonarz komunałów Flauberta jest dziecinnie ubogi! Rozdźwięki między fikcją a rzeczywistością — a raczej tym co zwykliśmy dla wygody nazywać rzeczywistością — zderzenia baniek mydlanych, jakie każdy wydyma dokoła siebie i w jakich niby żółw w skorupie wędruje po świecie, konsontacje epoki światów, wszystko to daje efekty nieodparcie komiczne. Komiczne tu jest wszystko co jest towarzyskością; komiczny jest człowiek poruszający się śród ludzi; tragicznym się staje, gdy zostaje sam ze sobą“.

Otóż zastanawia mnie w tej cytacie to łatwe przypisanie Proustowi *poezji*. Przyjrzyjmy się tej sprawie nieco bliżej. Do istoty wzruszenia poetyckiego należy wynalazczość słowna, takie zbliżenia słów, takie ich powiązania, z których odsłania się niejako nowe oblicze rzeczywistości. Efekt, wzruszenie polega tu na kondensacji, na skoncentrowaniu w jednym zdaniu barw, których istnienie obok siebie odsłania nieraz cały, ogromny świat. Na tym właśnie polega rewelacyjność poezji, na tym nadzwyczajnym oszukaństwie perspektywicznym, które z zuchwałości zestawień słownych, zajmujących zaledwie kilka wierszy, wyczarowuje ogromne światy wyobrażeń.

Nie twierdzę, że ten modus jest jedyny — w każdym razie jest najczęstszy i najbardziej typowy. To jednak co robi Proust jest przeciwieństwem tego skondensowania. Tutaj obrazy gonią się wzajemnie, dopełniają, narastają, a balast komentarza pędzi i rośnie jak lawina. Jest to więc działanie odwrotne do tego, o którym przed chwilą mówiłem. Aby jednak sprawę tę nieco ukonkretnić, pozwolę sobie na przytoczenie fragmentu z powieści Prousta.

„Przyciskałem czule twarz do pulchnych policzków poduszki, które, pełne i świeże, są niby policzkami naszego dzieciństwa. Pocierałem zapałkę, aby spojrzeć na zegarek. Blisko północ. Jest to chwila, w której chory, który musiał puścić się w podróż i spać w obcym hotelu, obudzony atakiem choroby, cieszy się, widząc pod drzwiami smugę dnia. Co za szczęście, to już rano! Za chwilę służba wstanie, będzie mógł zadzwonić, przybędą mu z pomocą. Nadzieja rychłej ulgi dodaje mu sił do cierpienia. Właśnie zdawało mu się, że słyszy kroki; kroki zbliżają się, potem oddalają. A smuga dnia, która była pod drzwiami, znikła. To północ: właśnie zgaszono gaz; ostatni służący odszedł i trzeba będzie przetrwać całą noc, cierpiąc bez ratunku“.

W cytacie powyższym mamy właściwie jedną tylko śmiałą syntetyczną metaforę, mianowicie porównanie poduszki do miękkich policzków. Zresztą mamy do czynienia z opisem bardzo drobiazgowym i dokładnym. Ale mimo to, co jest szczególnie godne uwagi, ten opis, jak i wiele innych opisów u Prousta, naelektryzowany jest poezją, że tak powiem, podskórną, poezją której nie można złapać na gorącym uczynku, która nie kondensuje się w określonych miejscach, w jaskrawych zestawieniach słów i pojęć, ale która przepływa poprzez opis, spoza którego wyziera osobowość autora, tragicznego szperacza utajonych spraw ludzkich. Trudno jest niezmiernie określić działanie tej poezji i jej metody, — niemniej obecność jej jest niezaprzeczalna.

To samo da się powiedzieć o humorze Prousta. O tym humorze, który tak uderzył Boya. Otóż przede wszystkim jest to tak zw. humor z poważną miną, autor nie usiłuje nam go sugestionować, chce ażeby efekt humorystyczny wyniknął sam przez się. I podobnie jak nie poluje na metafory, tak również nie poluje na sytuacje humorystyczne czy komiczne. Ten humor również emanuje, wyłania się i to na dłuższej przestrzeni pod wpływem znajomości większych partyj dzieła, z udziałem intelektualnym czytelnika.

Skoro mówimy dziś o autentyzmie w literaturze, to, rzecz prosta, każdemu z nas nasuwa się pytanie, w jakiej mierze *nasza* literatura uczestniczy w tym prądzie. Czy wśród naszych pisarzy spostrzegamy przedstawicieli autentyzmu?

Aby na to pytanie odpowiedzieć, pozwolę sobie na krótką rekapitulację dotychczasowych rozważań. Otóż rozróżniliśmy — dla uproszczenia sobie sprawy — dwie postaci autentyzmu. Jeden, który nazwaliśmy „sensacjonistycznym“ o ambicjach odkrywczych, demaskujący zakłamania, zdzierający zasłony ze wszystkich dziedzin, które się poza nimi kryły. Druga postać autentyzmu — to autentyzm psychologiczny, docierający do prawdy poprzez nieefektowną, żmudną analizę szczegółów, z predylekcją jakby zwracający się do tematów powszednich, pospolitych, w przekonaniu, że najgłębszych prawd o człowieku nie trzeba szukać w momentach dramatycznego napięcia, ale że tkwią one wszędzie, że niejako wiszą w powietrzu i że jakąkolwiek partię weźmiemy pod szkło analizy, możemy zawsze dotrzeć do prawd o wadze zasadniczej.

Poza tymi dwoma rodzajami autentyzmu należało by jeszcze wymienić dwa pochodne gatunki. Autentyzm *socjalny*, gdzie autorowi chodzi o poznanie mechanizmu pewnych środowisk społecznych, towarzyskich, zawodowych. I w łonie tego typu autentyzmu, którego najbardziej wybitnym przedstawicielem będzie znany cykl powieściowy Galsworthego *Saga Forsytów*, odróżniamy dwie odmiany odpowiadające pierwszemu zasadniczemu rozróżnieniu. Raz będzie przeważał element demaskatorski, będzie chodziło o pokazanie t. zw. ran socjalnych. Innym znowu razem ambicje autora będą raczej poznawcze i odtwórcze. Oczywiście tego podziału nie trzeba brać zbyt dosłownie, i może być tylko mowa o przewadze jednego z tych elementów w poszczególnych utworach.

Autentyzm psychologiczny mało pociąga naszych autorów. Ostatecznie nie możemy się wykazać powieścią, która byłaby ogarnięta taką pasją ponawczą jak wielkie cykle Prousta lub Joyce‘a. Nie znaczy to, abyśmy pozostawali całkowicie poza zasięgiem wpływów autentyzmu europejskiego. Owszem, nie było by trudną rzeczą w poszczególnych utworach naszych powieściopisarzy wykazać takie wpływy, które tu i ówdzie dość silnie się odbiły. Bliższy nam jest autentyzm *socjalny*. Widzimy więc w powieści przede wszystkim słynny cykl Kadena-Bandrowskiego, którym autor chce dotrzeć do głębi życia socjalnego i stworzyć pewien przekrój tego życia bez żadnych osłonek, dając obraz tego, co można by nazwać przekrojem fizjologii pracy. Pracy nie idealizowanej przy pomocy sztucznych sposobów, ale zgłębionej we wszystkich jej rozgałęzieniach i procesach często potwornych, rzuconej na malowane szerokimi rysami tło ścierających się egoizmów ludzkich.

Uderzające pokrewieństwo z autentyzmem *Sagi Forsytów* zdradza cykl Dąbrowskiej, gdzie ambicja poznawcza, mimo silnego uczuciowego zaangażowania się autorki po stronie pewnych ideologicznych koncepcyj, jest cechą dominującą tego utworu. Wreszcie oba te rodzaje reprezentowane są przez młodszych powieściopisarzy, takich jak Jalu Kurek, Rusinek i inni.

Można by zapytać się, dlaczego autentyzm, prąd tak potężny w dzisiejszej literaturze europejskiej, nie znalazł tak mocnego gruntu rozwojowego u nas jak gdzieindziej. Sądzę, że najprostszą, ale i najsłuszniejszą odpowiedzią będzie ta, że stosunek badawczy do rzeczywistości, zamiłowania laboratoryjne, cała ta atmosfera powoli dojrzewającej refleksji znajduje najpodatniejszy grunt w społeczeństwach mających stare tradycje dobrobytu, dużą elitę i dość wolną głowę od zagadnień palących, związanych z bytem narodu, aby móc spokojnie oddać się pracy, która wymaga właściwie poświęcenia całego życia. Za wiele jeszcze mamy do zdobycia, zanadto jesteśmy rozrywani w różne strony przez sprawy domagające się doraźnego rozwiązania, za silnie ciążą nad nami imperatywy obowiązku obywatelskiego, aby w tej chwili mogły powstać te oazy ciszy, będące właściwą glebą, z której wyrasta rozgałęzione drzewo refleksji. Nasz autentyzm podobnie jak całe nasze życie społeczne i polityczne nosi charakter praktyczny. Mówiąc to nie chodzi mi ani o obronę tego stanu rzeczy, ani tym mniej o stwierdzenie, że właśnie ta postać autentyzmu jest jakąś postacią *wybraną*. Owszem, sądzę, że dzieła zrodzone z najgłębszych aspiracyj poznawczych są czymś niezastąpionym i są elementem mocy społeczeństwa. Ufajmy też, że zdobędziemy te warunki, które na naszej glebie umożliwią powstawanie tego rodzaju literatury.

JAN EMIL SKIWSKI

KAROL IRZYKOWSKI

PIEŚŃ MIŁOŚCI – ZE STRZĘPAMI

Autor pokracznej powieści *Szczury*, niespodziewanie mądrych *Żołnierzy*, już nie korzysta z przywileju młodych, a przecież rozwija się. *Niekochana*[1] jest — trudno nie przyznać — fajną powieścią. Rudnicki już nawet o wiele lepiej pisze. Uczy się. Myśli. Kombinuje. Przestał poprzestawać na tym, że ma talent. I ma to w talencie, że dążąc ku swemu celowi czy programowi, bez względu na to czy go osiąga czy nie, wywiera jeszcze jakieś wrażenia ubocznie, nie zamierzone, ale ciekawe. Reklamka tej nowej powieści powiada: „Powieść A. Rudnickiego spowita jest w jakąś atmosferę półrzeczywistości, atmosferę koszmaru, unoszącą się nad życiem niekochanej Noemi". Jakąś! Atmosferę! Czy może autor zamierzać coś, co jest „jakieś"? A jednak takie wrażenie naprawdę się osiąga, — także, oprócz innych. Bo książka jest naprawdę nowa, w porównaniu z innymi dziś wychodzącymi. A jednak fuksem udało mi się powiązać ją jakoś z naszą dzisiejszą literaturą, uzyskać jej aspekt historyczno-literacki.

W literaturze świata istnieje pewien niezniszczalny gatunek, zwany „pieśnią miłości", duet dwojga, ich szczęście i nieszczęście. Nal i Damajanti, Hero i Leander, Abelard i Heloiza, Tristan i Izolda, Romeo i Julia, Paweł i Wirginia, i t. d. aż do najnowszych czasów: Piotr i Łucja (Romain Rollanda). Jest też pewna jej odmiana: miłość niedobrana, lub miłość pod znakiem zapytania, jako to: Samson i Dalila, Manon Lescaut i kawaler Degrieux, Perdican i Kamilla z *Nie igra się z miłością* Musseta, para ze *Starej kochanki* B. d'Aurevilly'ego. Tu właśnie będzie należała także Rudnickiego: Kamil i Noemi, para kochanków, którzy nigdy z sobą skończyć nie mogą,—codziennie napotykanych, a jednak dopiero przez Rudnickiego w literaturze utrwalonych. Jest coś wzruszającego, choć może i śmiesznego, w tym wzajemnym przywiązaniu, a jeszcze bardziej wzruszające są objawy tego przywiązania. Kamil — on jest tym niespokojnym duchem, który się chce od Noemi oderwać, — Kamil po każdej próbie ucieczki nie może sobie dać rady, Noemi weszła mu w nerwy, on po prostu tęskni wbrew własnej woli, wstydzi się tego, krąży naokoło miejsca miłości jak zbrodniarz, jest szczęśliwy, gdy niby to przypadkiem znowu spotka Noemi, a po kilku dniach znowu nieszczęśliwy. I potem: „Uciekł, bo zdawało mu się, że w ten sposób prędzej wróci do Noemi". To ładne. Sytuacja Noemi jest prostsza: ona wciąż szuka zaginionego Kamila, pokonuje swą ambicję, pokonuje jego zakaz, szuka jak obłąkana, po niemożliwych miejscach i niemożliwych ludziach — to jest bardzo ładne i rzewne. Jest chwila (od rozdziału V), kiedy kończy się zwykła miłość a zaczyna się opętanie, ostatnia jakby próba pożycia, jeszcze bliższego, jeszcze bardziej zahaczonego, a przez to niebezpiecznego, bo nawet między najbliższymi powinien być pewien dystans samotności. Autor wyczerpuje kazuistykę sytuacji: Kamil — Noemi, a choć jej nie stopniuje, tragedia jest gotowa i ostateczna katastrofa: Noemi rzuca się pod pociąg wiozący Kamila, — nie zastaje nas nieprzygotowanymi.

Ta powieść odznacza się szczególną szczerością (czy serdecznością). Właściwie szczerość nie jest zaletą dla powieści, raczej dla liryki, ale w tym wypadku mam na myśli pewien rodzaj ostrości widzenia. Niewątpliwie rzecz jest „wzięta z życia", zaobserwowana, ale realizm Rudnickiego, — może właśnie dlatego, że niezbyt uczony na literaturze — jest osobliwie świeży, szczegóły dobierane są nie ze względu np. na „ustrój", na socjalizm, na romantyzm, na jakąś modę współczesną, lecz są te właśnie, które takich ludzi mogą w tej sytuacji najwięcej boleć i obchodzić. Przypominają mi one szczegóły np. z *Głodu* Hamsuna. Są drobne, ujrzane jakby w ciemności dopiero się rozpraszającej, gdzie inni ludzie ukazują się jako zamazane sylwetki, a tylko tych dwoje zagarnia całe pole widzenia. Wrażenie zostaje: dużo schodów, sieni, oczekiwania, spotkania, biedne, smutne pokoje, w nich łóżka, — ale tutaj ważne: żadnych a żadnych scen zmysłowych, szczególną wstrzemięźliwością pod tym względem odznacza się ta powieść.

Mieszanina rzeczy zamierzonych i nie zamierzonych przez autora sprawia krytykowi szczególną trudność. Napotyka się wiele śladów, że Rudnicki pomyślał sobie swoją powieść raczej jako psychologiczną, że chciał opisywać t. zw. stany, dawać spostrzeżenia, raz trafia się nawet szczegół freudowski (sen Noemi: prymus — przymus). Spotyka się też refleksje lepsze lub gorsze, należące do rzeczy i obojętne. Lepsza jest taka: „Gdy rzeczywistość staje przeciwko nam, siłę jednego zła osłabia siła zła następnego". Ale najtrudniejszym zagadnieniem, które nasuwa ta powieść, jest osobliwa deformacja zdarzeń. Autor tytułuje „Niekochana", a ja powiadam „Kamil i Noemi"—tu jest między nami kontrowersja. Wydaje mi się, że niekochanie Noemi przez Kamila nie jest ważne, i nie jest też zrobione, pokazane. Dlaczego on jej nie kocha? I co to znaczy: kocha, nie kocha?



J. CZAPSKI — PORTRET A. RUDNICKIEGO

To znaczy — zauważymy z panią Dulską: chce się żenić, lub nie chce się żenić. To jest sedno sprawy, ukrywane przez autora, jakby obcięte przezeń, to jest jego deformacja wypadków.

Dlaczego więc on nie kocha? W paru miejscach mamy dosyć trwożliwe i skąpe wyjaśnienia, a raczej wykręty pochodzące od Kamila: nie jesteśmy dobrani, nie pasujemy do siebie, ja jestem człowiek dziwny, nie nadający się do małżeństwa, nie chcę ci losu zawiązywać, ty jesteś piękna itd. Według podanych w powieści poszlak, Kamil jest egzystencją niepewną, marzycielską, próżniaczą, może cygan-literat, a Noemi zarabiającą na życie biuralistką. Tacy jak on — lubią się żenić z pieniędzmi. To jest ordynarne posądzenie Kamila z naszej strony. Posądźmy teraz Noemi: ona go chce trzymać przy sobie, chce małżeństwa na wiarę. Socjalista będzie potępiał Kamila jako inteligenta nie mającego godności proletariackiej, kabotyna. Finansowo-społeczny aspekt tej sprawy jest brzydki. Toteż autor usuwa, przemilcza go, traktuje swoich kochanków nie jak ludzi żyjących w pewnym mieście, w pewnym czasie, ludzi z tych a tych warstw społecznych, mających tyle a tyle dochodu, lecz jako postacie reprezentatywne dla pewnego osobliwego kształtu miłości, niby jako aktorów stwarzających te dwie role. Uzasadnienia są mu właściwie zbyteczne, toteż wymija je wiedziony instynktem samozachowawczym swego dzieła, a gdzie tego nie robi, tam wypada ze stylu.

Tym też tłumaczy się zapewne bardzo wiele szczegółów przypadkowych, które może w życiu należały do jakiejś całości i zostały z niej przez autora wyjęte. Jest jakiś Jerzyk, nie wiadomo w jakim wieku i do kogo należy, jakiś Zawiejski, jakaś Nerhingowa, jakiś Klumberg, jakieś figury i stosunki jednorazowe, niekontynuowane, — niby strzępy pozostałe po pewnym wydarzeniu. Mogło by to strzępostwo być nawet efektem artystycznym, użytym świadomie, gdyby jego pochodzenie nie tłumaczyło się o wiele łatwiej...

Zrozumiały więc jest, choć niesłuszny, zarzut Andrzejewskiego (w *Prosto z Mostu)*, że Kamil i Noemi nie są „osadzeni", że „ich konflikt toczy się w pustce, w oderwaniu od środowiska, w atmosferze wyłącznie przeżyć wewnętrznych". Za najlepsze uznaje Andrzejewski te momenty z *Niekochanej*, które dotyczą Kamila i Noemi jako Żydów (np. opis wesela żydowskiego ma „wstrząsającą siłę" — a ja go nawet nie zauważyłem!) i radzi Rudnickiemu, żeby przestał się „ubierać w maski" i był sobą, to znaczy Żydem i pisał o „mrocznym i tragicznym świecie Żydów". Rozmyślnie pozwalam sobie nie rozumieć Andrzejewskiego i stawiam tezę: nigdy i nigdzie nie można przestać być sobą. Rudnicki ma prawo wyjść poza żydowstwo, a gdy wyjdzie, można mu na nowym terenie dać w skórę, ale za to, że terenowi nie sprostał, nie za to, że dawny porzucił. (Chaim Löw bije brawo Andrzejewskiemu).

Ale winne tu jest wspomniane strzępostwo Rudnickiego: że nie zdołał głównej historii wyodrębnić tak, jak się należy. Metody eksploatowania, i to niedbałego, własnych pamiętników, reportaży, metody ułatwione mszczą się i na nim. Nie tak rychło jeszcze wróci pisanie o ludziach „oderwanych od podłoża", „nie osadzonych", nie noszących z sobą paszportu i tuzina legitymacji.

KAROL IRZYKOWSKI

[1] ADOLF RUDNICKI: *Niekochana.* Warszawa 1937. Nakładem „Roju".

MARIAN NIŻYŃSKI

DEKLARACJA

Mówiłem sobie tysiąc razy:
— „Nie będę mieszkał wśród krajobrazu!" —
Ten dobrotliwy w snów ryty złocie,
Umyka palców różowej pieszczocie,
I nie chce wrócić ku słowom inaczej,
Jak w buncie chytrych, przemądrzałych znaczeń.
I oto kniei zamieć. Oto zieleń,
Z której wynikło to chore zdarzenie:

Zza łęgów, liści poświaty najbledszej,
Jak rączy tabun jednorogów leśnych
Arsenał świtu wyleciał w powietrze
I gruchnął w oczu niebiosa:
„Jesteśmy!
To my — dogłębne źródła pierwosłowa,
Rojna, podkorna, balsamiczna armia,
Rzeczpospolitej szmaragdowej
Proletariat!"

Ten zawrót senny. Co? Gdzie? Skąd przywiało?
A w sercu tupot. A w lesie huczało:
„Przehandlowali ci zielne kapłaństwo
Na centy słówek i niechlujstwo lekarstw.
Na co więc czekasz?
Mole perwersji
Stoczą ci białej ewangelii państwo!
Dywersja!

Dywizje sosen, akacyj, jałowców,
Eskadry śpiewnych motylich płatowców,
Czołgi gąsienic, pączków baterie,
Pasikoników pstre kawalerie,
Flotylle rybne, mrówek pionierzy,
Sto oktylionów tajemnych żołnierzy,
I ten kolczasty mróz kosmicznej wrzawy
Co mię wbił w wrzący piasek zagajnika:
„Rozbij im magię kieliszków i kawy!
Uderz na miasto, leśny pułkowniku!
My deklarację na pamięć umiemy.
Odpowiadamy: chcemy!
Chcemy w ludzkiego serca parlamencie
Wszystkich mandatów
Agencyj!
Konsulatów!
Niech żyje wiosny paragraf zielony!
Ferment komórek i żywota kły,
Praw najmądrzejszych obóz zjednoczony
To my!"

I któż by wstrzymał tę snów kawalkadę,
Tę spazmem szczęścia bulgocącą ziemię?
Oto haustami osoczy srebrnymi
Wodospad dudniąc w rynny ulic wpada
Wężem festonów po murach się pnie
Tańczy, kołuje, okrąża, napada,
Polski, kwietniowy Quatorze Juillet.

Konsolidacja! Konsolidacja!

Jeszcze tłumaczę jak mogę najciszej
Że łowca w locie brzękających słów
Nie mam programów, nie wygłaszam mów,
Że nie rozlepiam po kioskach afiszów

„Właśnie dlatego!" — grzmi —: „Konsolidacja!" —

I tylko tyle pojąłem we snach,
Że to ta Polska zrywa się od dna
Po cichu wolno żyłami korzeni
Miłością cieknie, musuje sumieniem;
— Gdy ziarna pękną, gdy zawieją żyta,
Gdy białym miodem sypną się akacje —
I że to sama już Rzeczpospolita
Zaśpiewa moją własną deklarację.

Już mi sił brakło: Oddałem im ręce
Oczu ciekawość i serce chłopięce.
I poszły mocne, powszechne, gorące
Tańczyć po miasta porfirowej łące,
A takim rytmem wrzały opętańczym
Że do dziś słowa moje z nimi tańczą.

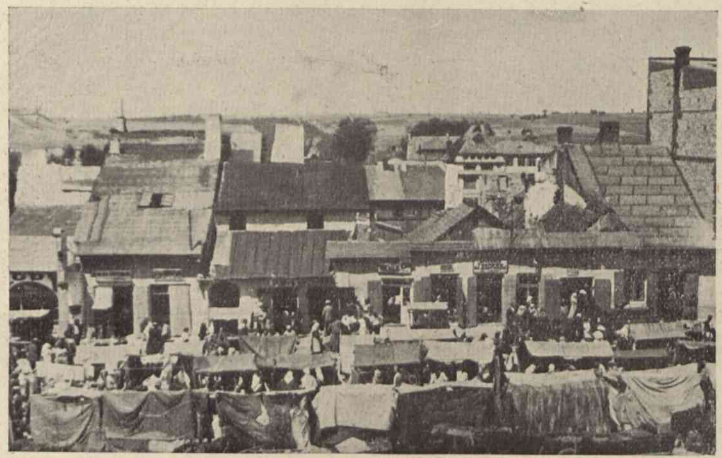
O krajobrazie! — Zaledwiem się zbliżył
Do ziół na leśnej pochylonych drodze
Z brata, z świętego Franciszka z Asyżu
Zrobiłeś wodza.
Podobny smukłej łodydze żałosnej
Seledynowy i obdarty z kory
Zmyślam przed sobą, że dla siebie rosnę
W doniczce parnych domowych wieczorów.

I dzisiaj mówię sobie tysiąc razy:
— „Trzeba w pośrodku mieszkać krajobrazu." —
Ten dobrotliwy w snów ukuty złocie
Choć umknął palców różowej pieszczocie
Wrócił ku słowom poety inaczej:
W białoczerwieni najmądrzejszych znaczeń.

JÓZEF DUTKIEWICZ

PIĘKNY KAZIMIERZ

Mały Kazimierz — bardzo piękny — niewiele wymaga słów pochwały. Jego uroda niezwykła, jego postać pełna wdzięku i naturalnej zalotności — sztuka i przyroda objęły się w czułym uścisku aby dać wyraz radości posiadania Kazimierza. Związek ten jednak nierówne kryje możliwości. Bo kiedy przyroda, podnosząc się na ramionach wzgórz ku promieniom ciepła, schodząc dla chłodu ku wolnej strudze Wisły, przebiera się co kwartał w wełny traw, jedwabie liści i futra śniegów, ukazując nieskończone bogactwo utajonych swych sił i zmysłu dekoracyjnego, sztuka — osłabiona jednorazowym nadprzyrodzonym wysiłkiem — ustała się w bezwładzie ubóstwa, trawiona i atakowana ruchliwością i wystawnością tejże właśnie przyrody. Kruszona lodem w zaciekających szczelinach murów, zagrożona niestrudzoną działalnością drobnych krążeń i kropel wody na lasujący się kamień-siwak, podważana i murszejąca w swych najbardziej delikatnych konstrukcjach i budynkach drewnianych, nie może współzawodniczyć z przyrodą. Zwłaszcza, że i człowiek, niewyswobodzony poddany przyrody, przynaglony lenistwem i brudnym zacofaniem, jużto niszczy, jużto zapaskudza piękne bogactwo przeszłości dla interesu lub potrzeb fizjologicznych. W tym stanie rzeczy uroczy związek sztuki z przyrodą staje się ukrytą, pełną zawistności walką. W walce tej, niestety, człowiek nie staje po stronie słabszego.



...część Rynku zburzona w czasie wielkiej wojny dotychczas nie jest odbudowana...

Piękny Kazimierz cierpi na tej walce. Z pozoru zmarszczki i rany nie są widoczne na jego gładkim obliczu. W powolnym biegu lat ukazują się naraz tu i owdzie. Zapobiegliwe lecz nie współczujące ręce zasmarowują je i zapudrowują. I wydaje się, że się nie starzeje i nic się nie zmienia na uśmiechniętej twarzy Kazimierza. Dopiero troskliwe oko kogoś, kto żywo czuje, lub wnikliwe badanie lekarza odkrywają smutny i stale się posuwający proces zniszczenia organizmu.

To tylko pozory, co widzimy jako wzniosłe sylwety śpichlerzy, jako masyw ruin zamku, jako wyniosłe czoła przepysznych kamienic, jako lekkie i urocze konstrukcje dawnych domków drewnianych. To tylko najwyższa nędza, co podziwiamy jako osobliwość miejscowego folkloru i życia. Co parę lat obsuwa się jakaś wyniosła ściana śpichlerza, załamuje dach pokryty najbardziej malowniczą dachówką „holenderką", bo kamień jest wylasowany zupełnie, a wiązanie dachowe — mimo pokładanego w nim od wieków zaufania — również podatne na upadek. Trzeba drzewo wymienić, a kamień poumacniać i zastrzyknąć świeżą zaprawą. I zamek — co wiele wytrzymał niepokojów — ulega upartej wytrwałości rozkładowej przyrody. Nawet kamienice, choć zamieszkałe i mocne zdawało by się, zapadają raz po raz na jakieś słabości; a ileż ich to zginęło zaledwie przed kilkunastu laty! Zarówno śpichlerze, jak zamek i kamienice, w walce z niszczącym działaniem czasu i niedomagań wymagają poparcia, — czekają na ustawiczną i staranną pielęgnację i zabiegi, na rozpoczęcie systematycznej kuracji. Są jednak jeszcze w miasteczku zabytki i uroki inne, którym pielęgnacja i kurowanie niewiele pomogą. Są to domy drewniane. — Już się wydawało, że te drewniane domy stać będą wiecznie. Ich piękne łamane dachy jak gdyby komponowane przez Skoczylasa, w kolorze wybrane dla impresjonistów, zdawały się być spetryfikowane w swych formach wiecznych i nieprzemijających, uświęconych przez wizje artystów. Tymczasem przed paru tygodniami, przypadkowo niemal, mieliśmy sposobność odkryć w kilka osób, którym zagadnienia Kazimierza leżą na sercu, jak nieprawdopodobną ruinę kryją te urocze pozory. W domach nr nr 42, 43 i 44 w Rynku dachy i wiązania dachowe okazały się zabawną mistyfikacją. Pozbijane z resztek zmurszałych belek i popodpierane patykami domowym sposobem, ostały się dotąd chyba tylko dzięki wyjątkowej solidarności starych domków i dachów. Ich ściany okazały się w podobnym stanie. Stropy, sklepienia i sufity jużto pozapadane, jużto brzuchate, zwisające, nie dają schronienia mieszkańcom. Toteż część izb opuszczona zupełnie — jak to przedstawia ilustracja — straszy pustką i nieprawdopodobieństwem gnojowiska. W reszcie izb tłoczą się bardzo biedni lokatorzy, a nawet właściciele tych domów. Stan mieszkań nie budzi w nich grozy — radzi by jedynie zwiększyć jeszcze nieco ich pojemność, bo i w nich przyroda nie śpi.

Niestety, nie da się to zrobić. Przeciwnie, trzeba mieszkania zupełnie opuścić, a domy rozebrać do fundamentu. Nic w nich bowiem nie ma wartości budowlanej. A następnie odbudować dokładnie według dawnego stanu, a nawet z przywróceniem wyglądu ich pierwotnego, znanego z rycin z 1794 r. Z punktu widzenia konserwatorskiego i budowlanego roboty takie nie przedstawiałyby nawet większych trudności.

Trudności nasuwają się za to, gdy się chce przystąpić do realizacji tego zadania. Właścicielami domów bowiem są ludzie biedni, obracający się w kręgu drobnych groszowych pojęć — wody sodowej, śledzi, zapałek, soli i przygodnego szwactwa. Budowa domu to za wiele na ich pojęcia. Tak wiele, że radzi by raczej porzucić domy i nie podejmować tak wielkiego dzieła. Nie można oczywiście ich winić za to.

Tymczasem jednak te domy, to wyjątkowo cenne przekazy budownictwa XVII — XVIII w., których wartość, zwłaszcza w tak wyjątkowym zespole przyrody i sztuki jak piękny Kazimierz, jest niezastąpiona. Powiedzenie to mogło by być czystym frazesem,, gdyby ogólna ilość zabytków drewnianego budownictwa mieszczańskiego w Polsce była duża i gdyby takie domy, jak te, o których tu mowa, typu mieszanego o murowanych ścianach i drewnianych podcieniach i dachach, nie były już jednymi z ostatnich. Taki zespół jak Kazimierz nie może ponosić dzisiaj jakichkolwiek nowych strat. Domy muszą być utrzymane a raczej odbudowane.

I tu wreszcie, wśród mętnego zalewu przeróżnych racyj, wyławiamy żywe i drgające zagadnienie. Oto otrzymał piękny Kazimierz bogaty i wspaniały spadek od przeszłości w postaci przepysznych klejnotów architektury, wykwintnych arcydzieł rzeźby,



...dom w Rynku № 43 wali się...

subtelnych i bezcennych okazów dekoracji. Jego bujny przyrodzony temperament zdawał się świetnym tłem dla tak bogatego stroju, chociaż te skarby i zasoby Kazimierza — wiemy o tym po cichu — nie są jego własnością. To tylko depozyt majątku narodowego, wielkich ogólno-ludzkich wartości — portfel akcyj kulturalnych. Pewnego dnia, po zwyczajnym, powszednim przeglądzie tych klejnotów, ze zgrozą spostrzegamy, że znajdują się w rękach bardzo ubogich ludzi, niemianowanych kustoszów, którzy nie tylko nie są w możności utrzymania tak bogatych dzieł sztuki, ale po prostu nie jest im znana ich wartość. Uświadamiając sobie naraz wagę ich utrzymania, spostrzegamy również z niepokojem, iż sami i nikt chyba nie wie i nie ma możności szybkiego zaradzenia niebezpieczeństwu, niebezpieczeństwu zagłady pięknych zabytków jakie im grozi, a na którego pokonanie nie mamy środków.

Zniszczenie domów nr nr 42, 43, 44 w rynku Kazimierza, pięknych, bogatych, bezcennych zabytków, których obecni właściciele nie są w możności utrzymania ich i zachowania na przyszłość, odsłania nam bolesny problem znamienny dla całego niemal kraju, dla Zamościa, Tarnowa, Żółkwi, Krzemieńca, Sandomierza itd. Wszędzie tam pod pozorami stylowch fasad, bogatych szczegółów architektury, wdzięcznych fragmen-



...komnaty domu № 44 w Rynku podzielono na ciasne klitki...

tów, kryją się straszliwe połamane wiązania dachowe, mury spękane i pozamakane, nie zabezpieczone ankrami, podpory wątłe i fikcyjne raczej, stropy pogniłe i pozawalane, stosy brudu, odpadków słomy, pudełek od konserw, papierów, nocników i wreszcie ludzi obracających się w kręgu śledzi, wody sodowej, zapałek i octu — ludzi nie znających wartości tych domów i nie mogących brać odpowiedzialności za ich stan. Tak się bowiem złożyło, że od drugiej połowy XIX wieku ośrodek życia miejskiego wyniósł się — w olbrzymiej większości tych miast—poza obręb starego śródmieścia, pozostawiając to, co najcenniejszego przekazała nam architektura mieszczańska dawnych wieków, na rezydencję smrodu, brudu i niezaradnej biedy. Choć pewnie dadzą się dobrze użyć do życia współczesnego, to obecnie grożąc ruiną czekają podjęcia akcji ze strony Państwa, samorządów czy specjalnych instytucyj, które by ich problem nie tylko konserwatorski ale i gospodarczy rozwiązały. Czekają.

W czułym uścisku objęły się sztuka i przyroda i związawszy ręce szarfą Wisły zdają się odbywać zaślubiny z Pięknym Kazimierzem. Wzruszone oko z uczuciem biegnie za niezapomnianą linią wzgórz, mruży się ocienioną rzęsą malowniczych zarośli, stara się objąć piękny kształt rzeźb i odczytać mądry sens i logikę architektury. Fantazja — niezrównany reżyser, wstawia w gotowe ramy scenariusz historyczny. Najczulsze jednak oko, najśmielsza fantazja nie są w stanie przeczuć i odczytać tego, co się dzieje na drugim planie tego pięknego widoku.

JÓZEF DUTKIEWICZ



...oto jak wygląda strych pięknego domu № 42 w Rynku...

KAROL IRZYKOWSKI

Z TEATRÓW STOLICY

TEATR NARODOWY: *Sługa jego lordowskiej mości (Crichton),* komedia w 4 aktach Jamesa Barrie.

Lord Loam jest snobem na punkcie demokracji i urządza u siebie co miesiąc przyjęcia dla służby, na których niby to odwraca się porządek rzeczy: państwo i panny domu obsługują służących, zresztą w sposób niezbyt uprzejmy. Tylko lokaj Crichton nie pochwala tej maskarady, on ma poczucie dystansu, pan to pan, lokaj to lokaj, ktoś musi być na dole, a ktoś na górze, tego chce naturalny porządek świata. Naturalny? Tego lord nie uznaje, bo on hołduje pojęciu natury jeszcze z XVIII wieku, kiedy natura była synonimem równości wszystkich. Crichton jest jednak lepszym socjologiem niż jego pan, on wie, że hierarchię wytworzyły potrzeby społeczności i że główną w tym rolę gra — potrzeba wodzostwa; tak, to słowo dziś tak sporne zostaje wyraźnie wymienione.

Przypadek stwarza sytuację eksperymentalną, która potwierdza teorię czy tezę Crichtona. Jacht rozbija się koło wyspy, lord z pannami, choć uratowani — nie mogą sobie dać rady; w tych prymitywnych warunkach lokaj, człek zaradny i pomysłowy, staje się naturalnym wodzem gromadki. Spełnia swą misję z godnością, bez panoszenia się i bez przesady, tak samo naturalnie jest panem, jak przedtem naturalnie był lokajem. To oni, jego dawni państwo, wynoszą go w górę, czczą go, boją się go, gospodarzem nazywają, a gdy po 3 latach pobytu na wyspie sięga po najurodziwszą lordównę, ona jest uszczęśliwiona tym wyborem. Lecz przybycie statku ratującego rozbitków przywraca wszystko do dawnego „porządku", swoją dopiero co zdobytą narzeczoną lokaj tytułuje „jaśnie panią" i w IV akcie nie ma żadnych pretensji do nikogo.

Można tę rzecz rozważać od strony bohatera, albo od strony tezy. Crichton jest człowiekiem niezwykłym, on jest lordem większym niż jego pan. Jeżeli słuszność ma Schopenhauer, że o wartości człowieka nie rozstrzyga to, co w życiu zrobił, lecz to, jak żył, jak swoją rolę odegrał, bo tak jak w teatrze można grać źle rolę króla a doskonale rolę dziada, — to rzeczywiście ten zagadkowy Crichton, człowiek wszędzie na swoim miejscu, powinien się dostać do nieba za swoją skromność i rzeczowość.

Ale socjalista zarzuciłby mu, że on nie ma „poczucia klasowości", i byłby na dobrym tropie. Co prawda Crichton ma podobne zapatrywania jak De Man, że także wśród proletariatu panuje poczucie hierarchii, wyżej kwalifikowany robotnik wynosi się ponad zwykłego podawacza, — traktuje więc inną służbę jak hołotę, ale wobec lorda ma respekt. Ten respekt byłby usprawiedliwiony, gdyby ów lord był w świecie londyńskim takim samym dobrym wodzem jak Crichton na wyspie, gdyby rozwijał jakąś działalność pożyteczną a nie był pasożytem. Ale tego nie widzimy i dlatego musimy socjologię Crichtona uważać za jałowe i niekonsekwentne doktrynerstwo.

Shaw nie byłby pominął tych różnych perspektyw. Barrie, autor ulubionego przez młodzież *Piotrusia Pana,* utrzymuje swą sztukę na znacznej wysokości spokojnym i prawie baśniowym traktowaniem przedmiotu. Starsi i młodsi mogą jej słuchać — a i widzieć jest co — z przyjemnością, starsi mogą też sobie w przerwach pogadać o tezie Crichtona, niech raz też coś pomyślą za swoje pieniądze.

Przedstawienie bardzo dobre. Węgrzyn w roli Crichtona wspaniały, posągowy, królewski, intrygujący — i przez tę grę znakomitą wybija na wierzch główny błąd sztuki: czy taki człowiek nie powinien być lordem, czy nie powinien osiąść na tej wyspie jako jej władca, albo wszcząć bunt itp. Co oczywiście zepsuło by linię sztuki. Ale o to niech już Barrie pociąga go do odpowiedzialności, niestety — umarł przed paroma tygodniami.

TEATR LETNI: *Gdzie diabeł nie może...* komedia w 3 aktach Romana Niewiarowicza.

Z początku wydaje się, że jesteśmy na jednej z tych licznych komedii wiedeńskich i węgierskich, które na tle bryndzy materialnej tych krajów pokazują różne triki, mające służyć do przezwyciężenia przynajmniej poczucia tej bryndzy. Jest lekarz bez pacjentów, którego nawiedza studentka bezrobotna, żądna miejsca bodaj służącej do otwierania drzwi. Ta studentka jest energiczną osóbką — typ znowu częsty, — na scenie jednak częstszy niż w życiu. W intencji autora ma ona być także osóbką pomysłową, geniuszem reklamy, lecz na próżno w akcie I oczekujemy jakiegoś szczęśliwego lub zręcznego pomysłu, który by i ją i lekarza i — autora wyprowadził z impasu. To co studentka pod tym względem produkuje to są farsowe kawały: wprowadza pacjenta chorego na zęby do doktora, który jest internistą, robi potem z tegoż doktora wariata i wzywa doń pogotowie ze szpitala wariatów. Autorowi zdawało się, że tu już może powiedzieć: itd. — i tak dalej, to znaczy, że w ten sposób studentka wyprowadza swego doktora na ludzi — zdobyła mu pacjentów. Bo zakończywszy owymi próbami akt I, zaczyna akt II od sytuacji już pogodnej: doktór stoi na czele bardzo wziętego sanatorium w Krynicy, a studentka jest jego administratorką. Zostaliśmy oszukani: magik-autor miał pokazać cud, ale cud wypadł między aktami. To, co się dalej dzieje, jest już z innej beczki. Mamy polowanie kobietki na męża: administratorka chce się wydać za doktora, ale on nie chce o tym słyszeć, bo zbudziła się w nim ambicja męska. Ponieważ babie się uroiło, że to ona postawiła go na nogi, doktór wyjeżdża z Krynicy, zaczyna karierę swoją na nowo, sam coś osiąga i wtedy dopiero — w akcie III — daje się babie zdobyć, bez żadnego zresztą pomysłu z jej strony.

Misz-masz, bo rzecz zapowiada się inaczej, a potem staje się czym innym. To jest częste u naszych komediopisarzy (np. u Kiedrzyńskiego): z braku pomysłu do komedii lekkiej robią komedię na serio; tutaj np. mamy aż charakterologię, niemal aż walkę płci.

A mimo to komedia jest niezła. Autor ma „zacięcie", które pokazał zwłaszcza z początku aktu I; czuje, że mu się to i owo nie udaje i likwiduje szybko takie sytuacje; ma świeży, dobry i wcale obfity dowcip, i to ratuje sztukę, słucha się jej bez przykrości.

Grana jest wystarczająco. Rolę zamaszystej studentki gra p. Martini ze Lwowa. Ma dobrą dykcję i temperament, nie była gorsza, niż by w tej roli była p. Gellówna lub p. Romanówna. Niedorobioną przez autora figurkę lekarza wypełnił p. Daczyński, dobry i wtedy, kiedy się dał gwałcić, i wtedy, kiedy się odprężał. Piotrkowskiego adoratora studentki grał p. Orwid tak poczciwie, jak on został pomyślany.

KAROL IRZYKOWSKI


FOT. J. MALARSKI

JEGO LORDOWSKA MOŚĆ. AKT II

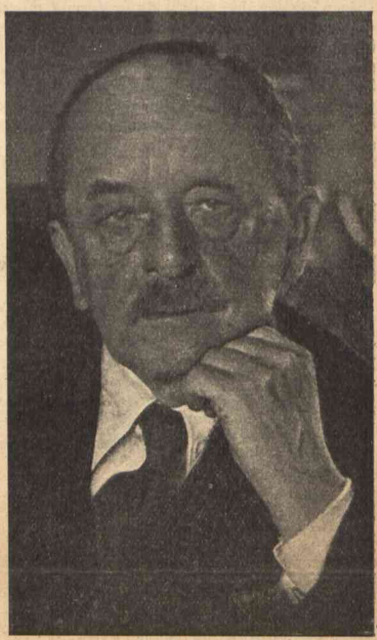

FOT. J. MALARSKI

„GDZIE DIABEŁ NIE MOŻE" — MARTINI I DACZYŃSKI

SIR JAMES BARRIE

Każdy rok zabiera literaturze angielskiej jednego członka starej żelaznej gwardii. 19 czerwca umarł Sir James Matthew Barrie w 77 roku swego pracowitego życia.

Barrie to pisarz o głębokim zrozumieniu najdelikatniejszych odcieni uczuć, mistrz głębokiej, chociaż nieskomplikowanej psychologii. Wbrew temu, co opowiadają o nim, Barrie nigdy nie zaznał nędzy, pochodził bowiem z rodziny zamożnej na tyle, że mógł bez trudu ukończyć studia w Edynburgu. Pochodził ze Szkocji i tam początkowo znajduje tło dla swych nowel i powieści. Zaczętą w Nottingham karierę dziennikarską, jakkolwiek nieźle płatną, porzucił wkrótce, przenosząc się do Londynu. *A Window in Thrums* i cały szereg opowieści o jego rodzinnym miasteczku w Kirkiemnir w Szkocji zyskały sobie uznanie — a kiedy ukazał się *The Little Minister* w powieści i na scenie, Barrie stał się niezmiernie bogatym człowiekiem, chyba jednym z najbogatszych wśród pisarzy angielskich.



Pewnego razu Barrie zjawił się u reżysera Karola Trohmana i podał mu nieśmiało manuskrypt. „Obawiam się", powiedział, „że to nie będzie sukces, ale obiecuję panu powetować to inną sztuką". Był to *Piotruś Pan,* „opowieść o chłopcu, który nigdy nie wyrósł", baśń święcąca do dziś tryumfy na scenie i w powieści.

Podobno jego jedyną tragedią było małżeństwo. Barrie ożenił się z aktorką, która grała główną rolę w jednej z jego sztuk i potem pielęgnowała go w chorobie. Po 15 latach rozeszli się, pozornie bez powodu. Barrie bardzo kochał żonę i sztuka *Walker London,* w której ona grała, nigdy więcej nie ukazała się ani na scenie, ani na filmie, pomimo bardzo nęcących propozycji.

Tytuł baroneta, bogactwo podobno nigdy nie zmniejszyły tego jego jedvnego, głębokiego smutku. Przyjaźnili się ze Shawem i mieszkali w sąsiedztwie w Adelphi. „Zdaje mi się, że i ja niedługo umrę" powiedział Shaw „i wcale mi nie żal, że Barrie umarł". Shaw znał Barriego lepiej niż ktokolwiek inny i pewnie ma jeden z 20 egzemplarzy autobiografii Barriego p. t. *The Greenwood Hat.*

Odpowiedzi Redakcji

Godło „Maana" — Nowela *Powrót Janka* jest w czytaniu. Konkurs zostanie rozstrzygnięty we wrześniu.

P. O. W., Lwów. — Rękopisy będą do odebrania po rozstrzygnięciu konkursu w terminie, jaki zostanie podany w *Pionie.* Celem odebrania rękopisu należy przesłać znaczki na przesyłkę pocztową, podać dokładnie godło i tytuł noweli, oraz — dla uniknięcia ewentualnych nieporozumień — krótki opis rękopisu oraz koperty z adresem.

Wszelkie zapytania w sprawie konkursu prosimy podpisywać nie nazwiskiem ani tytułem noweli, ale g o d ł e m.

Redakcja: Warszawa, Chmielna 33, telefon 3.04.09; czynna codziennie (w dni powszednie) od godziny 17 do 19. Rękopisów nadesłanych nie zwraca się.
Administracja: Warszawa, Chmielna 33, tel. 3.04.09; czynna codziennie od godziny 12 do 14. Prenumerata w kraju: mies. 1.80 zł., kwart. 5 zł., rocznie 18 zł., za granicą: mies. 2.50 zł., kwart. 7 zł. Ogłoszenia: za wiersz 1 mm. szerokości 1 szpalty — 60 gr. za tekstem; 80 gr. w tekście. Konto P. K. O. Nr. 18.590.

ZA REDAKCJĘ: **Józef Czechowicz** WYDAWCA: **Wilam Horzyca**

Drukarnia Współczesna, Sp. z o. o., Warszawa, Szpitalna 10.